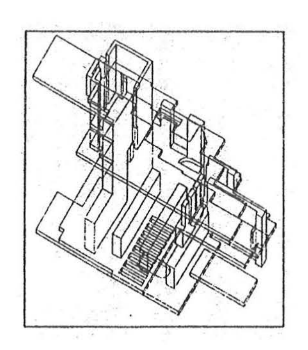
CINCO EVOCACIONES DE UNA ARQUITECTURA CONSTRUÍDA

Y UN EPÍLOGO A MODO DE HOMENAJE

Primera Lección Magistral del curso 97-98 a cargo de

D. Antonio Fernández Alba



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

CINCO EVOCACIONES DE UNA ARQUITECTURA CONSTRUÍDA

Y UN EPÍLOGO A MODO DE HOMENAJE

Primera Lección Magistral del curso 97-98 a cargo de

D. Antonio Fernández Alba

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

Cinco evocaciones de una arquitectura construída.

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
CUADERNO 4.01
ISBN: 84-920297-9-X
Depósito Legal: M-35993-1997

Cinco evocaciones de una arquitectura construida
Y un epílogo a modo de homenaje

ENOC

En el libro del Génesis (cap. IV) se narra con una precisión sobrecogedora la muerte de Abel por su hermano Caín, junto a la ira que tal acto desató, la condena de prohibición a poder seguir viviendo Caín en aquellas tierras manchadas por la transgresión del orden divino. Abel era pastor y Caín labrador, la muerte de Abel por su hermano Caín puede ser una manera de describir cómo la civilización agraria asimila definitivamente a la civilización nómada.

Caín el labrador no podrá permanecer, por castigo divino, en el lugar donde habitaba y tendrá que emigrar por tanto a otras tierras. Pero la expulsión de Caín no se circunscribe solo a tener que emigrar a otras geografías, su castigo lleva implícito abandonar los privilegios de la primera naturaleza, su exilio se dirige al este del Edén para fundar una ciudad, a este lugar lo denominará con el mismo nombre que el de su hijo: ENOC, así los nombres de Abel, Caín y Enoc son claves y referencias simbólicas, tal vez, de las tres formas más importantes de hábitat humano y los tres estados más significativos por los que han de discurrir las civilizaciones. Pero habitar el este del Edén representa para Caín el haberse transformado en un fugitivo de la primera naturaleza al no tener un lugar de residencia apacible, en Enoc, la ciudad de la nueva morada, representa algo más que el confinamiento del castigo divino, el hombre tendrá que comenzar a edificar a través del artefacto que construye con su inteligencia una segunda naturaleza e intercambiar el significado de la palabra dada por Dios, naturaleza, por una nueva palabra creada por el hombre, arquitectura, Enoc surge por tanto como el lugar de la residencia del hombre que construye en la segunda naturaleza.

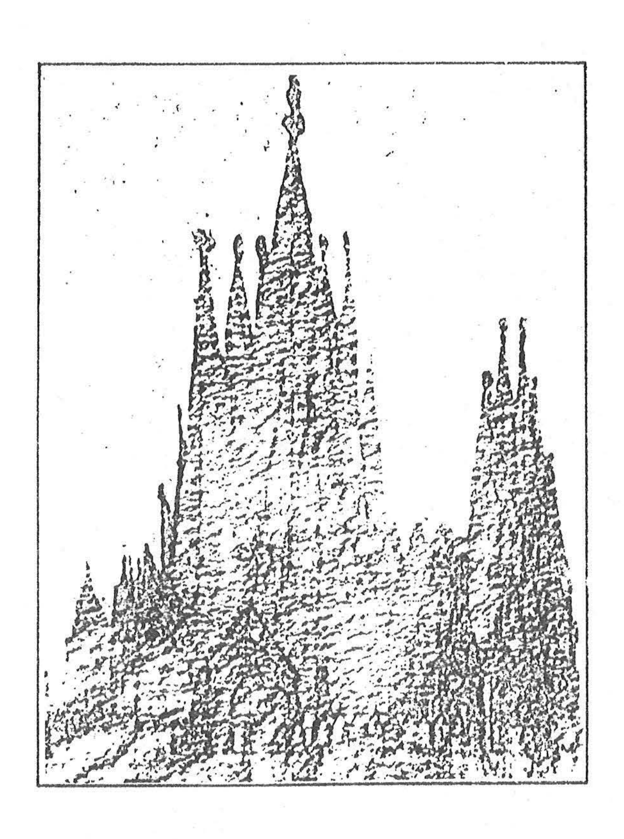
La arquitectura pues nace en un lenguaje remoto que hay que configurar en las geografías del exilio, pero también de la propia necesidad de uno mismo. Construir el recinto donde habitar mediante el lenguaje de la forma. Por tanto la arquitectura, vinculada a la finalidad de sus orígenes debería entenderse como un itinerario de invenciones, como un proceder imaginativo de iniciativas figuradas, como una suma de actividades creativas. Su origen filológico así nos lo muestra, ARCH es comienzo, iniciativa, dirección, TEKTON como invención, configuración, solidificación.

El proyecto de la arquitectura lleva implícito la facultad de imaginar. Imaginar FORMAS en el espacio que sobrepasan la realidad para después edificarlas en la propia realidad y es, o resulta ser, facultad imaginativa (iniciática, invención) la que permite pre-figurar nuevas formas para el discurrir de la vida, anticipar ámbitos espaciales apropiados a la biografía del ser humano o recurrir por mediación del espacio a con-figurar el cúmulo de ensoñaciones materiales, de la que es solidaria la existencia. El arte de la Arquitectura es constructivo por naturaleza, por eso la audacia de sus conquistas, suelen quedar reflejadas en el trabajo alrededor de la materia, por lo general atareada esta, en superar los límites de la expresión geométrica, uno de los lenguajes que aún perviven para configurar la imagen del espacio.

Siempre fue hermoso para el trabajo del hombre, mostrar cómo es posible hacer surgir las cosas, imaginar el lugar y atribuirle el inaudito poder de la transformación a través de las distintas formas con las que modificamos la materia desde aquellos días lejanos que el hombre habita al este del Edén. A este sembrador de formas, imágenes y espacios se le denomina arquitecto y al ejercicio de la arquitectura, a la construcción de sus espacios se les confirió legitimidad en la medida de su autenticidad, aunque pronto resultó difícil discriminar las formas auténticas de los valores ficticios, máxime en tiempos donde la originalidad se diluye en simulacro. Originar en arquitectura consiste en combinar, eso sí, con paciencia y esmero el territorio legítimo del espacio, que resulta no ser otro que el de la belleza.

Generalmente, cuando hablamos de belleza en arquitectura, no se pretende resaltar una cualidad, sino percibir un efecto, porque como es bien sabido, la suma de percepciones que acerca de un espacio tenemos, nos aumentan el efecto y los efectos alimentan sobremanera la satisfacción del sentimiento; mientras que la cualidad de un espacio, tiende a gratificar el intelecto.

La arquitectura, como arte que edifica, es una manera de hacer obras según ciertos métodos, alcanzados bien por invención o aprendizaje. El método resulta ser un itinerario limitado si se quiere, pero asegura la aproximación al hallazgo y a confirmar la validez del discurrir de lo pensado.



ANTONIO GAUDÍ

El arquitecto como sembrador de formas, imágenes y espacios
1.852- 1.926

Quien observe con una cierta capacidad de reflexión, las aportaciones formales y espaciales que toda obra de ruptura en la construcción del espacio lleva implícita, podrá comprobar las profundas relaciones que tienen con el contexto simbólico donde se desarrolla su formación y el trabajo del arquitecto.

Antonio Gaudí, ese extraño constructor del espacio escondido, dejó bien patente en sus edificios el "discurso del inconsciente" o del acontecer surrealista, ligado a la arquitectura. Me parece que este vínculo surrealista de Gaudí es posible en una Cataluña precisamente entretenida en aquella época en competir con las actitudes y fórmulas modernistas. Su talento y la capacidad plástica de su apasionada personalidad no tuvo reflejo en la historiografía más convencional de la época moderna y sigue siendo confusa en las interpretaciones más próximas, porque Gaudí pese a su reconocimiento editorial y a los laudatorios esfuerzos por salvar los imperdonables olvidos históricos, sigue siendo una figura dual para las frías taxonomías de los historiadores ¿Cómo clasificar una personalidad tan escindida entre los apartados de la razón y el sentimiento?, ¿Cómo descubrir e integrar en el espacio de la arquitectura los vínculos entre lo sensible y lo racional?

Gaudí, acertó en su trabajo de arquitecto constructor al intentar y lograrlo, proyectar, más allá de su momento y circunstancias históricas, lo hizo desde alguna de las reflexiones modernas que bordean la descripción simbólica que alberga el espacio y la razón constructiva que lo hace posible. No resulta difícil leer en el paisaje de su arquitectura más significativa, como es el templo, la descripción del concepto del tiempo a la manera de un Proust, una rememoración del pasado a través de una memoria involutoria, es decir, libre de todo plan; la visión del espacio desde los presupuestos de un pensamiento generalizador a lo Bergson, o el énfasis por romper con los cánones formales eclécticos como lo postularían los dadaístas.

La casa Vicens resulta un ejemplo elocuente de aquella tensión de ruptura iconológica que plantearía hacia 1.878 un medievalista como Elías Rogent. Ruptura iconológica por tanto que Gaudí va a desarrollar en todos los elementos arquitectónicos que componen la construcción del espacio, elementos estáticos, plementerías de recubrimientos, cubiertas, accesos, chimeneas... Antonio Gaudí es sin duda el

arquitecto europeo que conforma el inventario de un léxico inédito en la cultura de occidente como es la incorporación del cono, como elemento compositivo o la tensión criptoide de los pueblos africanos por la que discurre la morfología de sus espacios interiores. La formalización de este inventario, es consecuencia de la valoración metafísica y trascendente que Gaudí tiene de la existencia humana, lo que nos llevaría a aceptar que el símbolo para Gaudí surge como el vínculo formal de una necesidad antropológica.

Su arquitectura se siente acorralada desde los cimientos a las cubiertas por una escatología de imágenes de carácter mágico, o bien que esbozan con sutileza casi carnal el acontecer del mito. El alfabeto arquitectónico en el que envuelve las diferentes funciones del edificio, puertas de entrada, chimeneas, remates, es una especulación cosmológica que pone en juego la idea del eterno retorno, "lo nuevo siempre viejo, lo viejo siempre nuevo".

La geometría de sus componentes mecánicos, estructura, construcción o composición, se configuran independientemente del dato técnico que soportan o de la función a que van destinados, y se manifiestan como esbozos para la ensoñación del ser humano, ante los acontecimientos más significativos de la vida; Gaudí los engloba en sus espacios traducidos a formas constructivas de una morfología naturalista.

Los edificios que construye en la ciudad, Barcelona, Comillas, Astorga, León... para Gaudí, lo mismo que en las culturas primitivas, representan construir la defensa, la casa, el refugio entre el medio natural y ese nuevo medio de artefactos materiales que constituye la ciudad, siendo el espacio de la casa el lugar donde expresar las preocupaciones centrales del hombre, nacimiento, amor y muerte, de ahí la manifestación expresiva en sus fachadas auténticos retablos de su tensión creadora y la composición del espacio interior como gruta iniciática, refugio para el cobijo físico y también para la mirada recreada en un mundo de símbolos. Es un arquitecto consciente del poder expresivo de los materiales pero sin olvidar las leyes que rigen su naturaleza y las técnicas de su construcción.

Como arquitecto Gaudí participó, pese a su trabajo solitario, de las tensiones de la arquitectura moderna que en la primera mitad del siglo XX había estado pendiente de configurar el proyecto de una utopía sobre los supuestos de la razón y del progreso.

Los espacios de la ciudad y su arquitectura iniciados las primeras décadas del siglo se conciben y pactan como una mediación ambiental entre el producto del valor de la tierra y la optimización de su consumo, teniendo que admitir que el espacio mercantil de sus arquitecturas jamás podría configurarse como lugar apacible, como un trabajo al margen de los sistemas de producción mercantil, sin embargo la obra creadora de Gaudí salta los férreos dogmas de la función industrial y se nos presenta

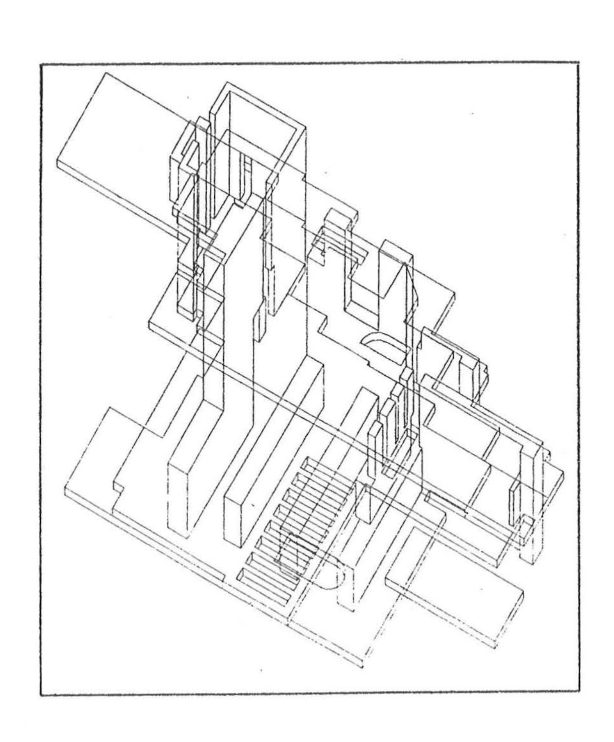
sin la menor retórica realizando el ejercicio pleno del oficio de arquitecto desde el modesto pabellón de obras en el recinto de la Sagrada Familia. Sus edificios y conjuntos urbanos se pueden considerar como los ámbitos de una arquitectura de carácter anticipatorio:

- Restablece los valores antropológicos en la formalización y construcción del lugar, frente a los espacios de la tecnología convertidos en espectáculo mecánico.
- Ante al recubrimento formal que plantean las arquitecturas traslúcidas, edifica el espacio con un sentido integrador: artesanía, escultura, pintura, artes aplicadas.
- Frente a la estética absolutista de los colores puros, enuncia las posibilidades que tiene una estética del desperdicio, (materiales de derribo, alicatados, porcelanas...).
- Frente a la transparencia, condición estética de la incipiente modernidad, Gaudí prefiere la opacidad. No llega a comprender cómo se puede sustituir la mirada por el espejo, el reflejo por la gravedad de la materia.

Gaudí como los expresionistas arcaicos pretendía plasmar en el espacio una realidad subjetiva y añadir la voluntad simbólica de la arquitectura. Construir los lugares de la ciudad con elementos simbólicos, como hitos de la memoria de sus días pero ligados a los valores utópicos, morales, éticos y técnicos de la época que vive.

Gaudí como sembrador de formas, imágenes y espacios, nos revela cómo el arquitecto se enfrenta a construir el espacio mediante el lenguaje de la forma. Gaudí desde los rasgos del constructor elocuente anticipa en los inicios de siglo el aburrimiento de lo que serían los espacios de la arquitectura en los finales del XX. Pero sobremanera nos descubre el conflicto del arquitecto moderno, vivido entre el final de una individualidad concebida aún bajo la tradición del humanismo renacentista que tiene que enfrentarse con una objetividad neutra y abstracta que la destruye.

Para Gaudí, el edificio es el medio donde el arquitecto puede construir el itinerario simbólico que hace posible el arte de edificar la arquitectura, transformando la materia en acontecer poético.



FRANK LLOYD WRIGTH

En el zócalo mismo de Hélade
1.867- 1.959

El arquitecto de la era moderna ha tratado de configurar por todos los medios un espacio que haga evidente las formas del "otro tiempo",y sus miradas y visiones han estado contaminadas de actitudes melancólicas hacia otras conquistas más próximas a las experiencias plásticas que a la propia razón de ser de la arquitectura.

Al contemplar la ciudad construida, sólo en parte, por estos arquitectos nos remite inexorablemente al relato de una decepción de los resultados en los que terminaron algunos de los rasgos revolucionarios, de manera que un balance, tal vez apresurado, nos permita registrar los resultados de la modernidad en el proyecto de la arquitectura para con la ciudad, como unos espacios de administración tecnológica del espacio (morfólogos de las últimas generaciones), de control burocrático de los signos (museos y catedrales de la burocracia) y de gestión académica de las formas, terna caprichosa que conduce a una incomunicación del placer sensible del espacio. Mirar es poseer, como publicar es existir, por eso, durante los periodos de transición siempre es saludable recuperar la inocencia en la mirada de los orígenes, de lo que ha significado el nacimiento de la arquitectura moderna en un arquitecto solitario y no integrado en las distintas tendencias, credos y herejías como lo fue Frank Lloyd Wright (F.LL.W).

La obra de F.LL.W resulta difícil acotar desde los esquemas de un perfil biográfico en sus vértices técnicos, históricos o de exégesis, sin precisar que su pensamiento creativo recoge la síntesis espacial más elocuente de todo el siglo XX. Los elementos arquitectónicos que incorpora, continuidad espacial, armonía con el medio, expresión constructiva, las técnicas y los materiales innovadores que recoge en muchos de los proyectos, el discurrir del diseño por todos los aspectos que constituyen la definición del espacio, son manifestaciones elocuentes de este arquitecto solitario cuyas obras se prolongaron durante setenta años, haciendo patente la ruptura con los métodos convencionales de construir y configurar el espacio de la arquitectura para el hombre moderno, tratando de conseguir un método alternativo en el arte de proyectar dotado de una fuerza de convicción depositaria de un sistema nuevo de valores, "la verdad contra el mundo".

Wrigth celebra con gran afán crítico su escepticimismo por el arte europeo, rechaza la ignorancia que aun destilan las academias europeas en la enseñanza de la arquitectura y se enfrenta contra la megalomanía de los estilos de París, pronto se integrará en las corrientes artísticas que levantan los cimientos de una gran nación

democrática. Para Wrigt, Whitman es el poeta, artista excepcional que magnificando su propio mundo creativo, celebra en si mismo a toda América, es la sensibilidad que encarna el poeta en la que Wrigth deposita toda forma de vida colectiva.

El Proyecto del espacio de la arquitectura en Wrigth se entiende como vínculo para poder entender las secuencias de los diversos procesos de la vida, en un arquitecto como Wrigth de mano prodigiosamente fácil, de rica y fecunda percepción imaginativa y con capacidad para transformar cualquier modelo estilístico, no es de extrañar que quiera afrontar la "verdad contra el mundo".

La naturaleza se presenta en su obra como tautología del quehacer arquitectónico, el edificio para Wrigth ha de tener un sentido básico de equilibrio con las fuerzas de la naturaleza, la observación de la misma le permite acumular la experiencia y proyectarla en actividad creadora, abierto a todas las instancias del conocer, el arquitecto se encuentra con capacidad para observar, examinar y reconstruir en los dilatados acantilados de la memoria, la secuencia de sus parajes interiores, lo cual lleva al desarrollo de la experiencia directa, y la búsqueda de los orígenes de las cosas. En el origen las imágenes simbólicas de la naturaleza aparecen más fecundas y prodigiosas así desea Wrigth la nueva América que surgió como nación. América para los pioneros americanos es, paisaje y espacio, naturaleza y artefacto, Europa es un continente formalmente tallado para la vida urbana.

F.LL.W entendía la arquitectura como un trabajo que contribuye a enriquecer la vida de los hombres.

Postulados elementales en los elementos de su arquitectura.

La Planta: Como recipiente que recoge funciones-usos, formas-texturas, contenidos-símbolos es el principio filosófico del existir espacial que determina su cualidad ambiental. En Wrigth la planta tiene el valor que tenía la invención en los pintores y escultores en el renacimiento, la invención o historia en un cuadro es distribución de personajes y paisajes, la planta recoge todas las historias del acontecer en el espacio.
La planta es un quehacer de atormentada elaboración que se complica y se simplifica, y queda manifiesto en el discurso geométrico de su representación gráfica.

La Sección: Edifica y horada la materia donde dejar plasmada la idea de espacio concebido. La sección del edificio es la opción última para hacerse realidad construida.

El Alzado: Wrigth excelente dibujante, compone paisajes junto al sólido que alberga el programa. La fachada se presenta como un trabajo de composición reflexiva ligado siempre a una trama poética que se hace elocuente en el alto valor simbólico de sus edificios.

El encuentro con los materiales: El Mensaje final de toda arquitectura responde generalmente, a una integración con la frescura que emana del diseño en los detalles arquitectónicos, esto en Wrigt se encuentra en la coherencia constructiva, parece como si su arquitectura se redujera a una invención constructiva, para Wrigth la naturalidad de la materia es la naturalidad de la Imagen. (Forma Arquitectónica). Para muchos arquitectos el espacio se reduce a un cónclave de ornamentos, a una secuencia de ricos y costosos materiales, la arquitectura de Wrigth reduce toda su sensualidad estética a una pura invención constructiva, así la estructura es entendida como un todo que ordena el comportamiento mecánico, sin diferenciar el pilar del dintel.

El Dibujo del Proyecto: Como esbozo del desarrollo de un tema debe incluir todos los episodios del espacio por medio de los diferentes medios expresivos, entre ellos el sentido del lugar, el manejo de la luz que dará cualidad a la materia, la integración en el entorno, en definitiva el dibujo del proyecto resuelto desde la disciplina de la geometría para dar orden al conjunto espacial.

Su pensamiento:	Se centra en los aspectos fundamentales de la vida.
Ideas:	Liberar al hombre de la doctrina espacial autoritaria (Antiacadémica). Incorporación del pensamiento científico que le proporciona una visión diferente del hombre frente al mundo.
Filosofía:	El hombre forma parte de la naturaleza y está sujeto a sus leyes. La creatividad como expresión de sus fuerzas interiores para transformar el mundo, investigando a través de la estructura de la naturaleza.
Método:	Observador sagaz para la comprensión de las estructuras que determinan y relacionan los organismos naturales y la aplicación de estos conocimientos al diseño arquitectónico, mediante procesos analógicos o empíricos y unido a una elocuente capacidad de pensar tridimensionalmente.

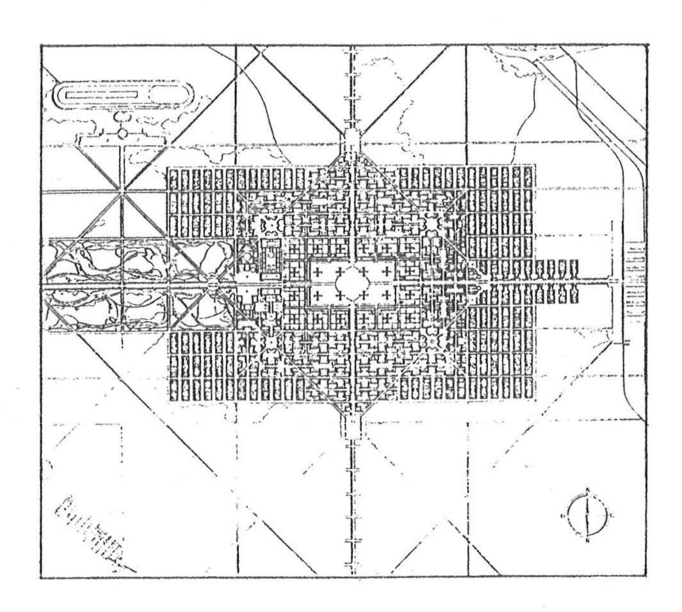
Objetivos: Desarrollar la arquitectura como un proceso creativo que ilumina la existencia del hombre sobre la tierra. Su arquitectura es el producto de una comunicación interior. El espacio, como el cuadro se transforma en arte cuando hace visible la naturaleza de las cosas. Wrigth entiende el espacio de la arquitectura como una relación entre Materia - Forma y Energía.

El concepto de su arquitectura estuvo ligado desde sus primeros trabajos a la ideología de los "pioneros" en la construcción de la nación norteamericana, y a dos presupuestos básicos: encuentro armónico con la naturaleza (Casa de la Cascada) y búsqueda de los potenciales expresivos del espacio que alberga la democracia (Broadcare City).

Heredero del mito romántico del arquitecto, como creador único y original, supo eliminar por la calidad de su poética personal, las trivialidades a que semejante herencia obliga. La emoción que de sus espacios y lugares emana estuvo a veces fracturada por secuencias biográficas de las mil arrogancias (El Manantial).

Su fascinación hoy para muchos tal vez tenga el olor de la reliquia. Su maestría de artífice de la espacialidad del siglo XX no admite epígonos, con gran dolor de aquellos que aspiran a ocupar los pedestales vacíos en el templo de la fama.

Frank Lloyd Wrigth, ordenó el espacio por sensaciones y deducciones lógicas, con un sentido innato del arte de construir ese artificio tan primario denominado Arquitectura.



LE CORBUSIER (Charles-Edouard Janeret) (L.C.)

La arquitectura como historia de una desmesura
1.887- 1.965

Abatida la historia de las formas como simulacro, abierta la veda contra el ornato, recuperada la función como signo elocuente del progreso, los arquitectos del "espíritu nuevo" podían como los filósofos del siglo de las luces definirse como constructores de la razón. No tan lejano el romanticismo alemán se había transformado en un coto cerrado para todos los territorios de "cultura" (Volksgeits) y Francia, depositaria y heredera del siglo de las luces, trataba en los incipientes años 20 de ofrecer a la nueva sociedad sus coordenadas de referencia histórica más próxima: libertad e igualdad.

Esta dual referencia iba a permitir al arquitecto, al menos, liberarse de sus ataduras en relación con la vieja historia de los estilos. Alemania podía ofrecer al nuevo movimiento (Movimiento Moderno en Arquitectura) los preludios expresionistas necesarios para formalizar y proyectar las nuevas imágenes de las transparentes construcciones de la revolución industrial y el espíritu francés de la razón, los soportes que permitirán amparar el pacto social de la nueva sociedad de masas[1].

Descolonizados los privilegios del arte burgués, el lienzo rompe los límites del cuadro para inscribir los nuevos códigos de la lección colorista y el espacio se hará homogéneo en la abstracción, de manera que los postulados de igualdad y libertad van a encontrar un campo abonado para su desarrollo en una sociedad que tiende a homogeneizar percepciones y sentimientos, en una especie de obra de arte total que las vanguardias artísticas van a reflejar como la interpretación plástica de la nueva sociedad.

L.C. trata, por medio de la geometría, de buscar un método que le permita hacer realidad sus propuestas, desde unos supuestos universales, que hagan del plano del arquitecto una fórmula de respuesta universal. "La mente -escribe- se manifiesta a través de la geometría; de ello deduzco que cuando la geometría es todopoderosa, la mente ha realizado progresos con respecto a periodos anteriores de barbarie... y así

1 Alemania y Francia representaban dos nacionalismos significativos en la trama del pensamiento europeo y dos polos donde ser fraguan los argumentos ideológicos y expresivos del M.M.A., pese a sus antagonismos históricos.

como alcanzó a un periodo de claridad intelectual como el Renacimiento, ahora alcanza a la todopoderosa horizontal que cierra la composición en su coronamiento". Su mundo de impulsos caóticos y muchas veces ambiguos, trata de acotarlos, en un proceso de leyes inmutables. Una forma radical de expresarlo será la imposición "formal-geométrica" en toda la realidad arquitectónica y lo formulará mediante un discurso periférico, muy ilustrativo de la ambivalencia psicológica de L.C., donde, como ha precisado con una gran sutileza Reyner Banham, L.C. en sus escritos "aún a costa de la lógica y el sentido común, es más importante para él poner de manifiesto sus ideas que conferirles un sentido lógico. No hay duda - prosigue Banham - de que en este último aspecto logra resultados que ningún teórico de la arquitectura alcanzó en esa época. Sus faltas de lógica han sido siempre conocidas, pero sus ideas se han aceptado pese a ello, o quizá más probablemente, a causa de esa misma falta de lógica"[2].

Lo que domina por entonces en la Europa de las sociedades industriales es ya la razón colectiva. L.C. se arroga como mediador formal, como profeta de la ciudad moderna y arquitecto universal para discernir el arquetipo donde debe habitar el hombre del "espíritu nuevo". Su modelo será aquel que representa la máquina, artefacto de componentes mecánicos que le va a permitir proyectar sus edificios y trazas urbanas de acuerdo con formatos simples, con la evidencia racional de las formas, con las formas funcionales de la evidencia mecánica:

- Arquitectura: construir un refugio.
- Refugio: colocar una cubierta sobre paredes.
- Cubierta: salvar una abertura y dejar un espacio libre.
- Iluminar el refugio: hacer ventanas.
- Ventana: salvar una abertura.

pero el espacio más complejo en sus determinaciones ambientales le impediría construir en la realidad sus metáforas mecánicas y analogías maquinistas.

En su trabajo de normalización de su código de medidas, el modulor, pretende hacer universal la normativa de los usos, funciones, razas y sentimientos a través de su canon numérico, tal vez por tan desmedida ambición, concluyo apenas esbozó las fracturas sociológicas entre sujeto y objeto, ya J. de Maistre había precisado con indiscutible lógica "la obra maestra del razonamiento es descubrir el punto en el que hay que dejar de razonar"[3], para L.C. el diseño del espacio es simple especulación metafísica. Su espacialidad se formaliza en los códigos menos piadosos de la

2 Protagonistas de la historia (Biografía completa de L.C. por Antonio F. Alba), pg.21, 1.970 Madrid

3 Joseph de Maistre: Ouvres \11.

abstracción y de la intemporalidad, tal vez convencido por su acendrado platonismo que todo está permitido cuando se busca el bien por encima de todas las cosas. Sus obras adornadas de una fe especulativa en los dogmas de la razón se imponen en su época más por la convicción del apostolado de su espíritu crítico que por la belleza de sus formas o el uso confortable de sus espacios.

La arquitectura moderna tenía necesidad de hacer popular la ideología de sus principios con el fin de hacer viable que la sociedad entendiera lo antes posible las formas con que ilustraban sus proyectos, de ahí que se necesitaran de imágenes rotundas y clarificadoras tan elocuentes como las que ofrecían las vanguardias plásticas.

En L.C. el principio racional de la arquitectura, es decir, aquel postulado donde la razón prevalece sobre la fantasía, es completamente ambiguo, la capacidad de ilustrar los datos funcionales con resortes plásticos alcanza en la mayoría de sus obras una dimensión eminentemente escultórica; en ejemplos los más redundantes como la estructura resistente que monumentaliza la Unidad de Habitación de Marsella.

La claricidad que subyace en el proyecto de L.C. arropada por un lenguaje racionalista tiende a la estandarización, a buscar una tipología de reproducción seriada, a configurar un arquetipo tipológico de los elementos del proyecto (escaleras, pilotes, terrazas-jardín, chimeneas), la simbología que recoge está cargada de connotaciones plásticas del acontecer de las vanguardias que L.C. vive tan cerca (constructivismo, cubismo ...), enriqueciendo su mensaje racional con la invocación los usos, la funcionalidad y la economía constructivas, ingredientes dispersos en el discurso general del edificio que le permite comunicar con gran espectacularidad las connotaciones espaciales del mensaje arquitectónico. L.C. como el pintor abstracto parte de un principio de unidad espacial construible y de imágenes mínimas, articulando las más complejas mediante reglas combinatorias, pilotes, cerramientos, terrazas, parasoles, escaleras de emergencia.

En los proyectos que llega a construir, asume con gran satisfacción un papel semejante al de los arquitectos revolucionarios franceses, para los que el texto descriptivo del edificio era más importante que su propia construcción. Su obra responde a una "arquitectura hablada", de ahí la atención y análisis pormenorizado que dedica en sus anotaciones gráficas, a los orígenes del lenguaje clásico donde fundamenta, los elementos arquitectónicos de su formalización espacial.

Descontextualiza los datos clásicos, la columna por el pilote de apoyo, transformando su adhesión al mundo clásico en un cierto pintoresquismo racional. La proporción y el correlato de su cultura antropomórfica (modulor) será un ejercicio patente en todas las variaciones que recorre su obra. La relación con las fuentes clásicas aparece de manera rotunda en la organización de sus estructuras resistentes y el cerramiento de la caja espacial, en sus obras de mayor ruptura compositiva nunca

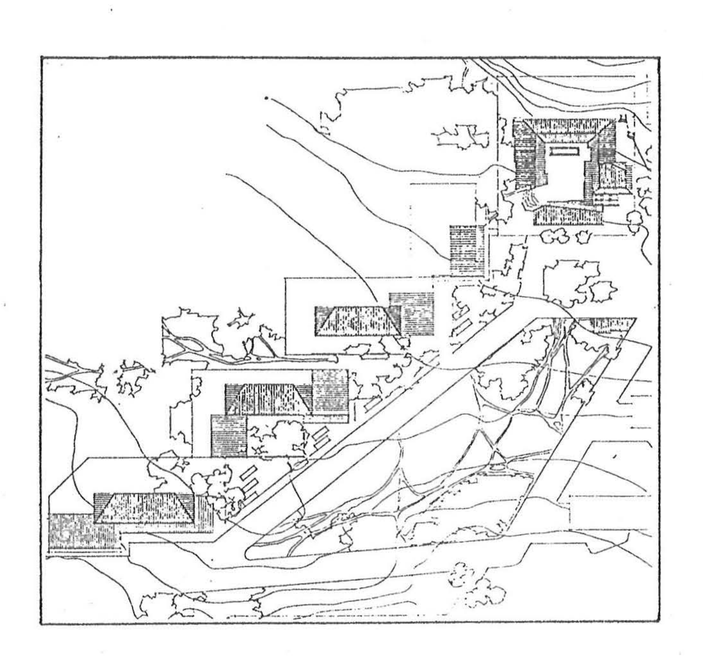
deja de operar con la terna de referencias clásicas, cuerpo basamental, ordenación general de la fachada y coronación. En el equilibrio de sus alzados geométricos, en el grado de coherencia de las diferentes partes del edificio, en la singular simplicidad de los elementos que formalizan en el interior del espacio, como evidencia uno de los testimonios arquitectónicos más genuinos, la Villa Saboya, L.C. organiza tal vez el discurso más neoclásico de la arquitectura moderna en el que pretende incorporar los espacios plurales de la nueva sociedad industrial.

"Su mundo simbólico responde a un itinerario compuesto de luces y sombras, como el discurso de su pensamiento, debatiéndose entre la autofirmación y la ambigüedad. L.C. nunca pretendió crear desde la nada, pero sí, en cambio, encontrar una "deidad arquitectónica" donde el hombre pudiera encontrar su salvación. Lo característico de su arquitectura era su tipo de concreción, el aspecto lúdico de sus realizaciones, sus materiales, su mundo acotado de medidas. El proceso arquitectónico para L.C. era una dialéctica formal, que hacía del edificio un signo empírico, situando al hombre en un marco insólito, más solemne, como respuesta de una arquitectura, que sirva de refugio ante el caos".

En Roquebrune - Cap Martin -, bañándose en las aguas del Mediterráneo, moría el 27 de agosto de 1.965[4]

---

4 Op. cit. Antonio P. Alba, pg.28.



La función de la arquitectura como poesía

ALVAR AALTO
1.898- 1.976

El más joven de los maestros del Movimiento Moderno en Arquitectura se incorpora como segunda generación de los maestros constructores tratando de hacer una revisión del pensamiento racionalista en el entorno de los Países Nórdicos sobre los fundamentos de las culturas artesanales que subsisten en estos pueblos. Aalto desarrolla una sensibilidad plástica desde la práctica constructiva que entronca con una minuciosa preocupación tecnológica acercando la función del detalle arquitectónico al entomo de la vida del hombre. No cree a ciegas, ni el autómata que interpreta, ni el robot que trabaja. Cree más estimulante interrogar a los poderes industriales y acotarles su desarrollo, para ello se hace necesario tomar con-ciencia del acontecer en el medio natural y su deterioro compulsivo.

La obra de Aalto está rodeada de una fuerte tensión romántica a pesar de sus votos de fidelidad al "espíritu nuevo". Su calidad de artesano le permitirá usar la madera, el ladrillo y la piedra con maestría y obtener brillantes y apacibles objetos de arquitectura depositados en el silencio de la naturaleza. ¿Cómo construir el cobijo, la textura del recinto, la luz en el interior del espacio?. Los proyectos para este artesano de los materiales no se pueden explicar, se pueden aclarar sus circunstancias, pues los materiales con los que se construye la arquitectura como la palabra que recoge la poesía ofrecen una multiplicidad de significados, por eso las construcciones de Aalto tratan de dar respuesta en su alfabeto plástico en un amplio espectro desde el romanticismo, la tradición vernácula y los principios de racionalismo. Su obra no elude ninguno de los aspectos en los que va a estar implicada y comprometida la modernidad arquitectónica.

Aplicación de la técnica

Aalto plantea en los procesos de la producción industrial una conciencia nueva en la formalización de los espacios internos, de sus movimientos, recorridos y texturas, entiende la técnica como un instrumento al servicio del progreso humano que permita una coherente relación entre diseño y artesanía que haga posible incorporar el trabajo del arquitecto en los postulados de la estética maquinista.

Incorporación de la Materia

Los materiales con los que se construye la arquitectura son los documentos primordiales para hacer posible la función, el uso y la belleza de un espacio, a los que sin duda aún pueden prestar su ayuda el conocimiento y el saber de las técnicas artesanales.

La luz

Aspiración idealista que rondaba a los pioneros del principio de siglo y que aspiraba a suplir no solo las demandas higiénicas sino a modelar las nuevas cualidades del espacio a través de la luz y por la luz, en Aalto permitiría ampliar nuevos estudios en tomo a la ventana y al diseño de lámparas. Consciente de que las razones de su forma y expresión son consecuencia de su función, pero no solo entender los efectos de la luz como un dato adquirido a través de los principios técnicos sino revelado por el sentido poético, por la razón psicológica para iluminar el recinto de trabajo, el lugar de reunión, la calle, pues es cierto que caminamos en tinieblas en la ciudad moderna. La oscuridad nos hace sentirnos dobles y al mismo tiempo nada, la luz incorporada al espacio de la arquitectura no solo como artificio necesario sino como iluminación de lo inerte.

El Color

Aalto es un artesano en el manejo de los materiales, redescubre el color primario que proviene de la materia, traslada a sus edificios el cromatismo de los materiales naturales: madera, ladrillo, mármol, cerámica. El color para el arquitecto requiere una intuitiva mirada interior que traslada a veces el proyecto de la arquitectura a las comarcas de la pintura.

La Naturaleza

Ante el medio natural Aalto como Wrigth, aun en el entorno de dos entornos diferentes, intuye el trabajo del arquitecto como un geógrafo que inicia sus primeros datos escudriñando la relación del edificio con el lugar, y organiza los edificios solidarios con la geografía del lugar. Organicidad y abstracción serán dos postulados que rodean la poética de la acción constructiva del arquitecto finlandés. Misión del arquitecto es emparentar de manera orgánica con la naturaleza los artefactos que edifica su arquitectura.

Relaciones Hombre-técnica

La forma de los nuevos códigos de lo moderno se abría paso entre las tendencias expresionistas y el racionalismo ligado a la función, sin valorar los procesos de acción degradantes sobre el medio natural. Aalto trata de mediar, sin discurso teórico preciso, el sentimiento de retorno a la naturaleza, como lo había

iniciado ya en 1.889 Gallén Kallela. En el fondo su atención a los métodos artesanales pretendía que el nuevo proyecto de alguna forma hiciera posible la presencia de las memorias populares. Finlandia es un país muy ligado al trabajo de las técnicas y oficios aplicadas primero al artesanado y después a la industria, de ahí sus alusiones al quehacer artesano en la obra de sus primeros años. Naturaleza y espontaneidad, libertad funcional y compositiva serían alguna de las características que aportaría Aalto al rígido encuadre que desarrollaba el estilo internacional. Le interesó más hacer posible la construcción de paisajes donde pueden nacer las flores que redactar discursos donde justificar sus formas. "Cuando me aproximo a resolver un problema de arquitectura, me encuentro sin excepción, prisionero de la idea de su realización".

Postulado del Proyecto

"Las exigencias sociales, técnicas, humanas, económicas y psicológicas que se presentan en todo proyecto, y que convienen a cada individuo o grupo, sus ritmos y el coloquio interior, todo es un conjunto de acontecimientos que no pueden ser abordados únicamente de manera racional". Aalto es un arquitecto que solicita sin rubor ayuda de la intuición, del gesto aclaratorio, de la suma de encuadres que se suscitan en los márgenes del proceder metódico que globaliza el diseño. Proyecto señala, "dejándome guiar por el instinto e improvisando, la idea conductora nace de la manera más sorprendente, es un punto de partida que integra y reúne aquellos elementos muchas veces contradictorios que más tarde los dispongo en armonía".

Aalto ha señalado con su obra una espacialidad con visión democrática, no solo formal o constructiva sino como mediación entre la posibilidad tecnológica y sentimiento, arremetiendo contra cualquier dialecto o provincianismo que pueda reducir el proyecto a exquisito objeto diferenciado. Su método consistió en pensar desde el origen, para transformar el medio y hacer vivir al hombre en una armonía estética de lo construido.

¿Recuperará la buena arquitectura la tradición del buen hacer constructivo, la artesanía del detalle, la nobleza de la espacialidad y la poética de la materia?.

TRÍPTICO VELADO

Kuortame 1898

"Me siento a la puerta y embeleso mis ojos en los colores y en los sonidos del paisaje, y canto lento para mí solo vagos cantos que compongo mientras espero". (Pessoa).

Ante el páramo blanco o bordeando los helechos helados, el paisaje se transforma en metáfora y la metáfora plástica adquiere el rango de poder sublimar las diferentes simientes que alberga el pensamiento. Componer, para un arquitecto viene a ser, poner en orden las imágenes de lo ensoñado. Contemplar mirar y admirar los espacios desconocidos. Construir, edificar los lugares del recinto que se comparte en común. Componer, contemplar y construir, tres viáticos comunes para todo viajero empecinado en la configuración del lugar. A la llegada, el bosque, la montaña, la nieve cuajada, el ruiseñor en vuelo, la rama desolada; son los paisajes escondidos en la percepción del olvido, las formas descubiertas por soles inclinados, bocetos al fin de una infancia, que permitirán ordenar las múltiples siluetas ancladas en todas las posibles memorias populares.

"VAGOS CANTOS QUE COMPONGO MIENTRAS ESPERO"

1929-1933 Paimio

"No teniendo fe en la abstracción del hombre, ni sabiendo siquiera que hacer de ella ante nosotros, nos quedaba, como motivo de tener alma, la contemplación estética de la vida". (Pessoa).

Contemplar de nuevo, cuando llegan las primeras gotas de agua que caen de los glaciares y los salmones ponen sus huevos en los manantiales incipientes del deshielo y se intercambian atrios de esbeltas columnas por siluetas rasgadas para alcanzar los horizontes de la luz, maderas marcadas por la presión de la nueva forma, blancos espacios para la lectura, el dolor o el trabajo embrumados, entre horizontales auroras y tangentes crepúsculos. Verdes que igualen la doble fisonomía del espacio (interior-exterior), cobres que anulan el sentir dividido de la razón estética (forma-función), grises profundos que amplifican las inciertas fronteras del tiempo, consumido en tantos retrasos. Contemplar aprendiendo ha sido siempre patrimonio de la mirada interior hacia las cosas, reencuentro del tiempo y el yo, incertidumbre creadora al fin, en épocas de progreso técnico y aceleradas evoluciones sociales.

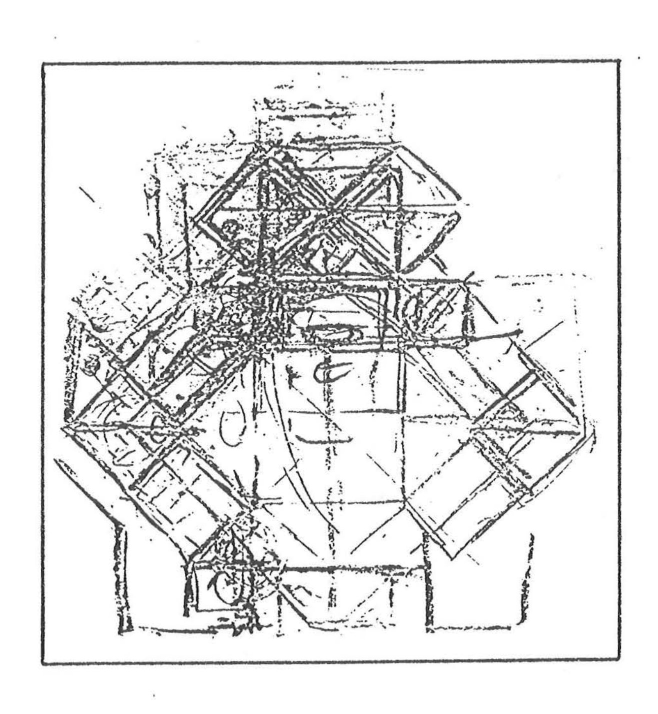
En la recreación de las formas ya construidas, en la mirada de los espacios que ya se sucedieron, es donde se diluye la orfandad de la "duda creadora". La arquitectura bella, siempre se sumergen en los mismoś espacios de los sueños.

"ES DECIR LA CONTEMPLACIÓN ESTÉTICA DE LA VIDA"

1950-1952 Säynätsalo

> *"Considero la vida como una posada en la que tengo que quedarme, hasta que llegue la diligencia del abismo". (Pessoa).*

Para permanecer en la morada proyectada desde la mirada interior, lo decisivo es la vivencia del tiempo, por eso cada proyecto debe concebir su propia filosofía; su dificultad reside en cómo reconocer en tan arqueológico inventario, los "parecidos" de las "diferencias", el "original" de lo "derivado", advertidos como estamos que proyectar en arquitectura es materia de esencia soñadora. Proyectar y descubrir el nuevo paisaje de lugar imaginado, fue para Aalto un contraste de alusiones: nuevo-tradicional, romántico-nacional, naturaleza-artificio, no es otra cosa que confrontar el clima del acontecer poético en el campamento de las miradas en tránsito. También una cosmogonía de símbolos transcendidos por las formas de la arquitectura, hoy, asteroides que recorren isobaras ideales, geometrías de "encanto", jardines en cuyos vértices maduran frutos de Hespérides, en nuestros días desconocidos. Cánticos y preludios, tal vez, del adiós. Fiesta en los pedestales de una arquitectura que pretendió descubrir los espacios del secreto y las formas del olvido para hacer vivir a los hombres en la belleza armónica de lo construido.



LOUIS KHAN

Epitafio para una estela
1.901 - 1.974

Por los años sesenta, cuando Bob Dylan anunciaba en sus canciones "La respuesta está en el viento", Khan por aquellos años salía del anonimato de las aulas, proclamando el encuentro final con el "orden restituido", con la doctrina de una relación tranquila entre las aceleradas vanguardias y la norma, volver al orden desde la mirada americana, nublada después de la muerte de Wrigth. Como aseguran algunas narraciones de los anónimos arquitectos, constructores del palacio y la ciudad . La riqueza espacial y formal de su arquitectura se fue eclipsando, a medida que se obnubila su memoria, al parecer, porque estos constructores apenas salían de los reductos del jardín cerrado.

Khan saltó los muros de las fortalezas teóricas de las Universidades americanas, tan precisas como bien cuidadas, para recuperar ciertas imágenes de las sólidas arquitecturas olvidadas del occidente: "No es posible crear una catedral si existen dudas acerca de su materialización", pero más allá del atractivo poético de sus sentencias en Khan no se puede olvidar la tensión latente en sus postulados arquitectónicos, abatir la idea primaria del M.M.A., la arquitectura "como objeto fingible" (Tafuri).

La respuesta para Khan está en la materia a ser posible ligada a la forma y sin salirse de los territorios de la "autonomía formal" tan preciada por los arquitectos que regresaban de las batallas racionalistas, para encontrar tal autonomía no hay como recurrir a la mirada nostálgica de la historia. ¿Por qué no intentar la nueva aventura proponiendo la regeneración de los órdenes imposibles?.

El valor de una época se mide a veces por la sagacidad con que se suscita la pregunta. Khan desde el aula proclamaba que la forma se origina en un sentido constructivo y en el orden se encuentra la fuerza creadora porque una forma solo se crea con elementos que se puedan construir.

Comenzó a construir sus obras con la sabiduría que a veces se cultiva en facultades o escuelas y con la experiencia avanzada de la vida. Sin filosofía, según comentan los científicos maduros, no hay ciencia y sin ciencia no puede existir la

técnica, sin técnica no se debe construir. Frente a la exhibición de simulacros y de arquitecturas de papel que se reproducen en las capillas: y conventos escolares Khan trata desde las "apacibles normas de la razón" de recuperar la solidez del edificio,-frente a la la vil transparencia, ofrece en sus dibujos y construcciones la muralla simulada de cemento o el muro de ladrillo, ya Le Corbusier lo había experimentado en los altos de Ronchamp también en edad avanzada, la solidez tal vez es un apoyo para la fragilidad de los años.

La pregunta sigue alrededor de la materia, Khan añade algo más, hay que utilizar la materia del mismo modo que lo hace la naturaleza. La cualidad estética no se puede reconocer antes de que se haya concretado en una forma, entendiendo que la forma se origina en un sentido constructivo. En el orden se encuentra la fuerza creadora, en las formas se hayan los medios. La composición surge inexorablemente del orden, aunque el orden no siempre implique belleza.

La lectura del pensamiento arquitectónico de Khan nos abre nuevos panoramas en la interpretación de los cuatro elementos clave en el trabajo del arquitecto como constructor del espacio, muro, vano, techo y forma, adquieren una interpretación más libre que la rígida relación funcional.

Muro: El muro asume en su papel del límite una respuesta definitiva, es una aproximación a la delimitación del recinto espacial. Su definición evoca propuestas diversas (inerte o ligero). Su construcción va ligada a una necesidad antropológica.

Vano: La ventana se inscribe en el origen visual de la imaginación, frontera del dentro-fuera, apertura que ofrece la capacidad de pensar con imágenes, de intercambiar sensaciones, de enmarcar el paisaje.

Techo-suelo: Aquí concluye el cerramiento del cubo espacial, muralla que nos defiende de los agentes externos, asentamiento y coronación en el lugar donde se edifica su espacialidad.

Forma: Respuesta precisa entre lo múltiple, requiere de la norma, se apacigua en las tensiones de la función y se democratiza atendiendo a los usos, "las reglas fijas no sofocan la libertad creadora más bien la estimulan" (Italo Calvino).

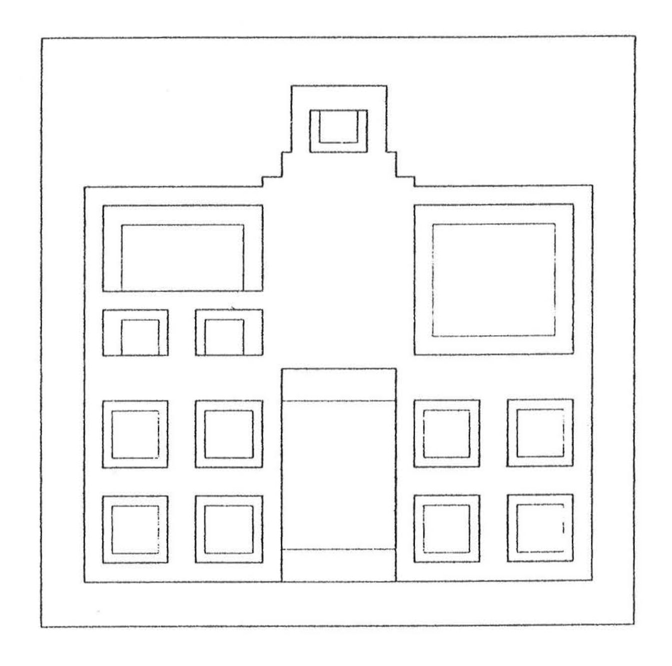
Khan siente una profunda nostalgia por las épocas de las grandes obras de arquitectura. Frente a la novedad estéril es más válida la repetición como constructores de las arquitecturas más antiguas. La arquitectura siempre ha constituido una ciencia descriptiva en el entorno transformado que el hombre construye, por eso la arquitectura más allá de la necesidad es una manifestación del espíritu que suele aparecer cuando se dan determinadas condiciones de civilización.

Khan, después Wrigth y antes de Vitrubio, intenta asentar a través de la mirada que ofrece la experiencia histórica los fundamentos de una autorreflexión para equilibrar la moderna espacialidad, adecuando las razones funcionales y recuperando la dimensión de la memoria. En sus reflexiones nos viene a reconocer que el habitar es anterior al construir.

A Khan se le debe la búsqueda de la forma perdida, entre tantos avatares de la función, la dimensión del mito, el perfil de un arquitecto ya en la penumbra de su historia, el papel de las instituciones, y la recuperación inteligente y apasionada del nuevo discurso de la luz sobre el muro.

Evidente, aparece el silencio en el espacio, tan aturdido por la megafonía de los nuevos locutores-gráficos, para absorber sus ruidos, el agua, la luz, dos ramos de sándalo y el muro. Junto a él tres árboles, con tres alcores. Luz, agua y silencio reproducen una sencilla y destilada caligrafía arquitectónica, donde poder encontrar tiempo de silencio y descifrar para cuando pase el diluvio los orígenes del nuevo espacio.

Khan dejó como testimonio la lucidez agónica del proyecto burgués, suscitó y dio salida enmarcar los epígonos de la pureza absoluta, dejando abierto un filón para un manierismo ecléctico, que se manifiesta entre unas arquitecturas sin prejuicios y un experimentalismo sustentado por la confusión lingüística, que sin duda vienen ilustrando los finales de siglo con mucho ruido, poca sabia y escasa luz.



Epílogo a modo de homenaje a Juan de Herrera en el cuarto centenario de su muerte

ESCORALIA

El espacio de la arquitectura entre las múltiples aproximaciones que se pueden aceptar, es la de entenderlo como la invención de un paisaje virtual y variable, cuya construcción a lo largo del tiempo no tiene otra representación que lo abstracto. Lenguaje el de la abstracción necesario para enfrentarse a la construcción del espacio mediante las revelaciones que hace patente las geometrías de la forma.

El conjunto del Monasterio de El Escorial, viene a ser con el discurrir de los tiempos, la expresión más cabal de las modernas teorías entre las relaciones, forma-contenido, idea-ejecución, entre mundo sensible y mundo intelectivo en arquitectura. Han sido tantos los tópicos y las veleidades apriorísticas que a lo largo de las épocas se han vertido sobre tan significativo monumento, que resulta enojoso cualquier comentario sin percibir la carga irracional de tan pesada como aburrida retórica. Conjurada su visión por una historiografía más técnica que filosófica, más anecdótica que poética o iconológica y avasallada su imagen en los últimos tiempos, por el pillaje de secuencias políticas de ingrato recuerdo. Su biografía arquitectónica se ha visto envuelta en el maquillaje siniestro, aún por esclarecer en muchos pasajes de su artífice y constructor Felipe II y que para desgracia de la cultura española sigue difuminándose en verdades a medias o en aproximaciones metafísicas que alejan al conjunto escurialense de su verdadera dimensión y de la fecundidad y maestría de su propuesta espacial.

La obra del monumental Monasterio, se propone como un "arquetipo arquitectónico", como un "opus" de la búsqueda del conocimiento y del quehacer constructivo de una época donde entran en conflicto una constelación de ideas, en parte cristianas, en parte católicas y en muchos aspectos científicas, que constituyen los finales del siglo XV y principios del XVI.

La finalidad que encierra la propuesta de este "arquetipo arquitectónico", su razón de ser, es la de construir por medio de la arquitectura un modelo operativo que permita asumir no sólo el valor simbólico de "hito conmemorativo", sino la estructura ideológica eficaz para "la protección y defensa de los contenidos de la fe y de Las formas de culto católico atacados por el protestantismo". Sus rasgos esenciales, servir de Memorial de la religión católica en la paz y en la justicia. Sepultura-Panteón Lugar de difusión de la fe. Centro de saberes y adiestramientos para el apostolado contra la herejía. Espacio de Oración, Palacio-Residencia, Morada del Poder y Prisión del Alma.

Ciudadela de la Contrarreforma

Tan diversificado programa se organiza mediante un esquema o idea de ciudad, en la que se aleje toda incertidumbre de la finalidad trazada. Esta "ciudadela fortificada" contra las innovaciones que postulaba la Reforma, se configura en la propuesta del rey, como una ciudad mental, ultraterrena, al mismo tiempo que se formaliza en las trazas de su arquitectura como un monumento colosal, expresión formal de un poder mareado por una personalidad de espíritu confuso, ilustrada en saberes, y cruel en no pocas determinaciones.

Felipe II era consciente, como lo atestiguan los documentos escritos tan familiares en la comunicación del rey, de la importancia que la arquitectura cobra en ese itinerario funcional-simbólico. La arquitectura que esta ciudadela hace patente en su proyecto y modelo se manifiesta como una escenografía de la memoria, que tuviera por misión recordar a los súbditos del imperio, el ejercicio del poder y el derecho sagrado que vincula semejante oficio. Una compenetración elocuente de "Arte Regia", que Felipe II nunca declinó durante las décadas que duraron las obras del conjunto escurialense.

Arquitectura para una crisis espiritual

El proyecto de El Escorial representa un ejemplo aislado de la arquitectura de la contrarreforma, asume frente al protestantismo una formalización manierista, es un anticipo de la "espacialidad desnuda", reclamada por Lutero y se esboza como la espacialidad arquitectónica, para una crisis del espíritu. La ascética compositiva con la que se ordenan sus fábricas, pretende hacer patente el "esencialismo" de la mística española, en franca oposición al sentimiento de impotencia, de angustia cósmica y vital, de conciencia de culpa de donde surge el protestantismo. Pese a los argumentos históricos que excluyen con razón el manierismo en el seno de la contrarreforma, la propuesta de El Escorial, surge en el centro de la contrarreforma militante, donde confluyen motivaciones manieristas, contenidos arreligiosos y respuestas mecanicistas, todo ello unido a una personalidad contradictoria como la de Felipe II, hombre religioso y escéptico, apegado a la tierra y espectador angustiado del más allá. Tal vez por eso la síntesis de sus arquitectos Toledo y Herrera, que como artífices señalados reproducen en El Escorial, una tipología de la arquitectura del poder, esencial en sus formas y racional en sus procesos. Los espacios se construyen bajo la trama de la comunicabilidad, materializándose con formas sencillas, funciones claras y contenidos comprensibles. Porque una arquitectura que pretende cristalizar en sus espacios las premisas de una contra-reforma político-religiosa, debe huir de lo equívoco, oscuro o conceptuoso. Su mensaje no puede actuar por metáforas o sugerencias, sino por construcciones claras y concretas, pero una claridad y concreción tal como la concebía el Monarca, al margen de la norma y en contra, en no pocas ocasiones de las determinaciones eclesiásticas.

Conocidas son las objeciones formuladas por la autoridad de la Iglesia en materia de arte, amputando y delimitando la fruición estética, aniquilando el "aura artística" y excluyendo todo sensualismo de la forma. Singulares fueron estos anatemas de la iglesia post-reformada, que darían origen al barroco más desconcertante. Frente a esta actitud integrista de la Iglesia, Felipe II no adopta una hostilidad contra la forma artística, intenta conseguir por medio de la habilidad de sus arquitectos una espacialidad purificadora, incorporando todos los medios que tiene a su alcance para lograr un "modelo arquitectónico", donde confluya el impulso utópico interiorizado, las arquitecturas ilusorias, la obra del ingenio sublime, la audacia de la invención y la aplicación de unas técnicas innovadoras.

El Escorial refleja en los espacios de su arquitectura las secuencias de un paisaje psicológico, indescifrable y tortuoso como fue el de Felipe II, atrapado en los espacios de su castillo interior e intentando recorrer por la memoria de su tiempo un principio de eternidad. Envuelto en la penumbra de dos sensaciones que no llegó a sintonizar, el miedo que le proporcionaba su angustia metafísica y el ejercicio del poder en el que inscribía sus decisiones políticas. Dos ecos de un tiempo y un espacio que por medio de la materia y la luz cristalizaron en esta arquitectura insólita.

Breve inventario sobre la geometría descrita en EL ESCORIAL

Del lugar

Cuentan ilustres y anónimos caminantes, viajeros del siglo XIX por la península ibérica, que a unas siete leguas de Madrid existe un Convento construido por el Rey Felipe II, y que tal construcción se levantó para cumplir un voto formulado por el Monarca al salir victorioso el día de San Lorenzo en la batalla de San Quintín. Su deseo: "Elevar en honor de este santo el templo más grandioso de Europa. Se encuentra situado sobre un alto de la sierra y aparece en el horizonte como aplastado por la montaña del Guadarrama que rodea por todas partes a Madrid"[1].

En El Escorial lugar y tiempo apenas necesitan referencia, pues el modelo a construir tiene la posibilidad virtual de existir sobre su propio soporte imaginario. "Monte Tallado", cubo que cristaliza en su pétrea geometría. Escoralia (imago mundi) de una arquitectura ritual digna de maravilla.

De su forma

"Fue construido en forma de parrillas, lo que es difícil de ver al primer golpe de vista, porque el conjunto es tan vasto que no se puede examinar más que por parte.

---

1 Viaje a España - Duque de S. Simón

Esa forma le fue dada en memoria del instrumento que sirvió de martirio a San Lorenzo a quien el edificio está dedicado..., es la imagen de una gran ciudad, se encuentra allí el palacio de un soberano, varias iglesias, un número de frailes suficiente para poder poblar la parte del mundo que se quiera, un colegio, numerosas tiendas, bibliotecas, tiendas de todas las artes y oficios, muro. parque, jardines, hermosos paseos y riquezas infinitas"[2].

Tal vez en la mente del poderosos rey, fue la arquitectura su inclinación primera, quizás porque esta actividad, la de edificar, llama a la unidad, estudia la formación del espacio según las leyes de los sólidos, contrarresta los esfuerzos de sus pesos y los hace inmóviles apoyándose los unos en los otros, y permite configurar- el mundo de los símbolos alrededor de una geografía de piedras. Además la arquitectura por medio de la geometría posibilita construir incluso los deseos arbitrarios, con la maestría del orden.

La idea de la arquitectura como sistema formal encierra más señales para hacer elocuente el poder, está ligada en la historia de las sociedades humanas a los tiempos en los que el hombre comienza a relacionarse entre sí por medio de lenguaje, cualesquiera que fueran los motivos que suscita el lenguaje. Inconsciente o premeditado este vínculo de palabra y forma, ha sido a través de la historia el mensaje perdurable de los que detentan o representan al poder. Las palabras y las formas, perduran a las sociedades que las crearon en algunas de estas sociedades la forma adquiere el valor del dogma.

A esta idea de la arquitectura como sistema de formas que configuran el espacio asociado al poder, habría que añadir en el recinto escurialense el concepto de "morada", entorno en sus orígenes, ligado al hábitat de los dioses. Fustel de Coullage nos invita a considerar cómo la religión después de haber tallado el alma humana; "abruma al hombre con la angustia de tener a los dioses en su contra y no le permite libertad alguna en sus actos"[3]. Esta acotación de Fustel, resulta apropiada para matizar el perfil de un monarca como Felipe II, y de una arquitectura que lo consagra, El Escorial. La falta de libertad que suscita el vínculo religioso, se compensa en el caso del rey Felipe II, con la protección que le confiere la Pax Deorum.

Para el poderoso siempre es estable el orden del mundo, en el imaginario proyecto del rey, la superioridad del Dios que le protege levanta las murallas de este pétreo hipogeo. En este sentido, las formas de la arquitectura en El Escorial desde sus

---

2 Nuevo viaje en España 1.772-1.773 - Juan F. Peyron

3 Cite Antigue - Fustel de Coullage

primeras trazas esbozan un díptico acotado entre el miedo y la convicción, en los límites de la interpretación del mundo visible e invisible, en una espacialidad que permita la coexistencia de esa dualidad mágico-religiosa y político-religiosa que caracteriza el universo personal del Monarca que lo edifica.

Un poder tan manifiesto, no podría excluir la arquitectura entre las artes de la celebración, técnica que le permite el poder manifestar a través de la forma del espacio los significados de la razón de sus sueños o esgrafiar la sinrazón de sus sentimientos y facilita por medios de la poética de su forma, describir las trazas de una arquitectura que aspira a imitar las fábricas del universo (imago mundi). El Escorial se puede concebir en términos modernos como una abstracción minimalista reflejo del espíritu puritano del rey, respuesta de la espacialidad católica frente a la depuración iconográfica que postula la abstracción protestante contra las escenografías de los retablos y las tracerías geométricas de los conversos artesanos del Islam.

Del sitio donde habitar

Un recinto donde acoger y promulgar el espíritu más ortodoxo de la época en la España del s. XVI. Espacio interior de defensa frente a las tensiones suscitas por los infieles turcos en el este y en el sur y por los reformadores del norte, aguerridos herejes que tratan de desmontar los convenios morales establecidos por el orden piadoso del poder católico y huir del fuego inquisidor con el que se suele iluminar la oscura época. Época piadosa, utilitaria y peligrosa para dibujar las trazas de una ciudadela, donde cada torre encierra un enigma y cada capitel una amenaza. Felipe II está singularmente solo, atraído por los sucesos sobre los que se interroga el alma y a los que se ha de responder con terror o mitigar con esperanza, en un lugar donde el morar permita algo más que solventar la soledad del solitario o el abatimiento de un pesaroso.

El Monasterio es el proyecto y obra más deseada, incierto confín entre la vida y el artificio, es el apoyo de sus exploraciones humanas, bastión de incunables de la certeza frente a los hechizos de la herejía, que intentará contrarrestar con todo el repertorio mundo de evocaciones que sus innumerables mensajeros le van transmitiendo. Monasterio-Morada donde entablar los discursos de las metáforas diversas y contrastar con los libros que intercambian realidad por sueños. Diseños y trazas retomados del olvido que se traducen en fecundas formas de prismadas piedras.

Monasterio-laberinto de lánguidos tránsitos, cerrados jardines que prestan su tierra a especies- añorantes de color y afiladas "aulagas". Soñador y añorante, gratificado por el violento ejercicio del poder, el rey se entretiene y combate la ficción con el engaño. Tentado y melancólico del regreso a la celda-habitación, proyecta este lugar como morada de tormento y dibuja la cúbica morada donde podrá interrogarse por su muerte presente. El Monasterio ha de ser también ciudad proyectada para albergar la prisión del dolor.

De la Escala

Se subordina a una arquitectura que pretende reflejar en piedra la dimensión clásica metabolizada por el catolicismo decadente, ante la depurada modernidad del protestantismo industrial. Frente al campamento bíblico de David la solidez de la "Civitas Dei" que enmarca la solidez monumental del Templo de Jerusalén. Recinto seguro, con la seguridad que nos anuncia Massirno Cacciari, "que ninguna herida y ninguna fatiga quedan olvidadas en esta roca absolutamente desnuda de imagen donde incluso arcos, colunmas, nichos parecen tallados en ángulo recto por aristas despiadadas y donde ventanas, puertas y torres reproducen la inexorable retícula de la planta. La única salvación concluye Cacciari: la inexorable roca. No es la superación del dolor sino su petrificación, su deleitarse en la matriz del granito"[4].

Acostumbrados a la arquitectura en piedra cuando llega a los valles románicos y comienza a tallarse en una relación de imágenes, retablos policromados, bóvedas toradas, espadañas de setenta campañas. Estas esterometrías pétreas de la poética escurialense se alían en conjunción benéfica para comprender la forma a través de la materia y experimentar en la estructura pétrea su razón de ser constructiva. El arte de la traza en la que se funde su monumental escala, se dirige hacia una realidad construida bajo condiciones de irrealidad leyenda o teoría. "La construcción del Escorial es una historia en sí misma, ocupó al Rey la mayor parte de su largo reinado"[5]. Su rígida geometría refleja también la sutil escenografía de los crueles autos de fe de las ciudades castellanas o andaluzas.

De la proporción

Monasterio, palacio, iglesia, sepulcro y cárcel, es un modelo arquitectónico que postula reflejar en su polisemia espacial la concepción del mundo del monarca y en sus diferentes reductos, lugares donde acallar su agostada melancolía. Los ritmos de sus espacios hacen elocuentes las dimensiones políticas y religiosas del tiempo universal en el que vive el monarca. Su proyecto no era un modelo a construir superador de los códigos manieristas o reductor de los floridos ornamentos platerescos. El Monasterio es un lugar donde ha de residir la memoria, la interrogación, el miedo y la duda final. El espacio donde ha de habitar la memoria requiere de unas formas simbólicas para su evocación, de la materia con la que se construye en proporción y escala suficiente para eludir la distorsión de lo allí evocado. Los vacíos

---

4 Drama y duelo (Ed. Tecnos) - Massimo Cacciari

5 Príncipes y Artistas (Celeste Ed.) - H. Trevor-Roper

que horada el espacio construido deberán estar acompañados de nítidas texturas de escasa ornamentación para que la duda que suscita toda interrogación no se convierta en terror.

Palacio, las formas que acompañan estos espacios se formalizan como escenografías del espectáculo, teatro del mundo. El universo de su arquitectura debe exaltar la comarca y el lugar mediante perspectivas ilusorias, sus siluetas quedarán marcadas como imágenes de muro. espacio real que se habita y otro simbólico que recuerda el poder del monarca y que perfilarán los crepúsculos donde sólo ha de perdurar el recuerdo.

Iglesia, aquí el espacio y la persona vienen estimulados por la evocación de los signos contemplados, de nuevo el granito para edificar las murallas del alma y hacer legible los límites donde se insinúa la "ciudad celeste".

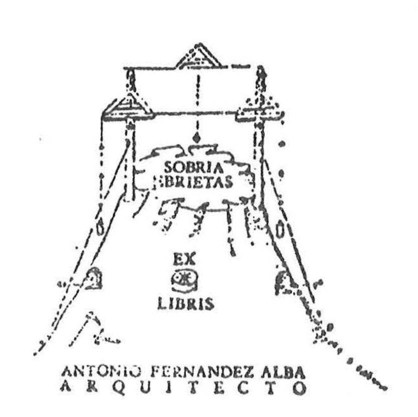
Sepulcro, aposento donde el monarca debe trasladarse con su sueño a la interrogación final de las cosas. Aquí el espacio no responde ni a la ebriedad del cubo palaciego ni a la rotundidad cosmogónica de la basílica, se transforma en hipogeo. mediador en el que expresar los corolarios vacíos de la ficción del teatro del mundo.

ESCORALIA

Un lugar donde el silencio suscita elevar las trazas de una arquitectura enigmática, arropada por la bondad artística, que permita a su hacedor salvarse de enredo del sueño. Dueño por su apego a la tierra y espectador angustiado del más allá. Muros de silenciosa armonía, enhebrados en la impotencia de la culpa. Espacios para una ascética del espíritu. Artefacto para el conjuro de la angustia cósmica. Castillo interior, itinerario de depurada arqueología. Metáfora pétrea de simetría inequívoca. Estas referencias ideográficas reproducen difusas permutaciones imaginarias, aleatorias desde su concreción, propuestas, ni siquiera aproximadas para su posible construcción. Persuadidas que no abrigan semejantes destinos, y atendiendo a las reglas que tal demanda sugiere, los perfiles y siluetas del modelo, que facilita el juego de la ficción, recorren de manera sincopada las relaciones de la palabra-forma.

FORMA SIN TIEMPO, TEATRO Y MARAVILLA DEL MUNDO. JERUSALEM EDIFICADA, ESCENARIO UTÓPICO DE LOS SUEÑOS DEL PRÍNCIPE. FABULA DE CONFLICTOS, MORADA PARA EL TRANSITO. MEMORIAL METAFÍSICO. RECINTO DE SILENCIOS EN LAS ARISTAS DE LA FIGURA CUBICA/GLOSARIO SIN ORNAMENTO. ARQUITECTURA EN EL OCASO DEL DRAMA. RETABLO DE LAS MIL DESDICHAS. SOMBRA DEL PODER, HIPOGEO DEL ORDEN. ESCORALIA DE CUBOS Y ESFERAS, RETÍCULA DE ANALEMAS. BASAMENTO CONTRA TODO ARBITRIO O CONFUSIÓN. QUIMERA DEL REINO. BABEL ABATIDA SOBRE LA QUE SE POSA EL SOL. ASTRÁGALO DEL BOSQUE PROFANO. FRONTISPICIO DE AQUELARRES. PEDESTAL DE PROFETAS CAUTIVOS. SILENCIOSO MONTE TALLADO EN EL ENIGMA DEL ESPACIO.




SOBRIA
EBRIETAS
EX
LIBRIS
ANTONIO FERNANDEZ ALBA
A R Q U I T E C T O

CUADERNO

4.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN

http://www.aq.upm.es/of/jherrera

jherrera@aq.upm.es

